ORGANS OF
THE WORLD
VOL. 1
harmonia
mundi
Arnaud De Pasquale
Orgues de Sicile

Orgues du Monde Vol. 1 / *Organs of the World Vol. 1*

Orgue de Sicile

Florilège de l'école de clavier des Royaumes de Naples et de Sicile (XVI^e & XVII^e siècles)

Castelbuono, Chiesa di San Francesco - Orgue anonyme de 1547

MARCO ANTONIO CAVAZZONI (*ca* 1490-*ca* 1560)
1 | **Recercada** 2'48
(Castell'Arquato, Archivio capitolare di Santa Maria Assunta, Ms. 2)

PIETRO VINCI (*ca* 1525/1535-*ca* 1584)
2 | **Il gambaro con denaretto** 1'08
(*Il primo libro della musica a due voci*, Venezia, 1560)

MARCO ANTONIO CAVAZZONI
3 | **Madame vous aves mon cuor** 3'29
(*Recerchari, motetti, canzoni, [...] libro primo*, Venezia, 1523)

ANTONIO VALENTE (*fl.* 1566-1580)
4 | **Ballo lombardo** 0'40
(*Intavolatura de cimbalo, [...] libro primo*, Napoli, 1576)

ANONYME
5 | **Pavan dan Vers** 1'13
(Ms. Susanne van Soldt, London, British Library, Ms. Mus. Add. 29485)

GIOVANNI DE MACQUE (1548/50-1614)
6 | **Seconde stravaganze** 2'30
(London, British Library, MS Add 30491)

ANTONIO VALENTE
7 | **Fantasia in modo I** 4'58
(*Intavolatura de cimbalo, [...] libro primo*, Napoli, 1576)

ANTONIO IL VERSO (*ca* 1560-1621)
8 | **Contrapunto Babilonia** 1'18
(*Di Antonio Il Verso siciliano, il primo libro della musica a due voci*, Palermo, 1596)
Avec Camille Frachet, *cornet*

Alcara Li Fusi, Chiesa di San Pantaleone - Orgue Giuseppe Speradeo de 1666

ROCCO RODIO (*ca* 1535-*after* 1615)
9 | **Ricercada quinta** 3'01
(*Libro di ricercate a quattro voci con alcune fantasie sopra varii canti fermi*, Napoli, 1575)

ANTONIO VALENTE
10 | **Bascia flammigna** 0'55
(*Intavolatura de cimbalo, [...] libro primo*, Napoli, 1576)

PIETRO VINCI
11 | **Vinci** 1'33
(*Il primo libro della musica a due voci*, Venezia, 1560)

SEBASTIÁN RAVAL (*ca* 1550-1604)
12 | **Ricercar del secondo tono, trasportato in quattro fughe d'accordo** 4'31
(*Il primo libro di ricercari a quatro voci cantabili [...]*, Palermo, 1596)

BERNARDO STORACE (*fl.* mid-17th century)
13 | **Follia** 4'01
(*Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalo ed organo*, Venezia, 1664)

Noto, Chiesa dello Spirito Santo - Orgue Paolo Grimaldi de 1726

SIGISMONDO D'INDIA (*ca* 1582-*ca* 1629)
14 | **O gioia de' mortali** (anonyme) 2'18
(*Villanele alla napolitana [...], libro primo*, Napoli, 1608 / Venezia, 1610)
Avec Perrine Devillers, *soprano* & Jérôme Van Waerbeke, *violon*

BARTOLOMEO MONTALBANO (*ca* 1598-1651)
15 | **Sinfonia seconda "Zambiti"** 3'09
(*Sinfonie ad uno, e doi violini, a doi, e trombone, con il partimento per l'organo, con alcune a quattro viole*, Palermo, 1629)
Avec Jérôme Van Waerbeke, *violon*

Ficarra, Chiesa di Maria SS. Assunta - Santuario dell'Annunziata
Orgue Annibale Lo Bianco de 1714

ERCOLE PASQUINI (mid-16th century-*ca* 1608/19)
16 | **T[occat]a [IV]** 2'48
(Trento, Biblioteca Comunale, Ms. folio 56v.)

GIOVANNI DE MACQUE
17 | **Prima Gagliarda** 1'05
(London, British Library, MS Add 30491)

GIOVANNI MARIA TRABACI (*ca* 1580-1647)
18 | **Canzona franzesa seconda** 3'18
(*Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, [...] a quattro voci, libro primo*, Napoli, 1603)

ERCOLE PASQUINI
19 | **BDHP** 1'26
(Ravenna, Biblioteca Classense, Ms. 545)

Regalbuto, Chiesa Madre San Basilio
Grand orgue Donato Del Piano de 1775-1782
et petit orgue attribué à Donato Del Piano *

ERCOLE PASQUINI
20 | **T[occata] [III]** 3'46
(Trento, Biblioteca Comunale, Ms. folio 74v.)

LUCA MARENZIO (*ca* 1553-1599)
21 | **Basti fin qui le pen'e i duri affanni** (Jacopo Sannazaro) 3'28
(A 10 voci, *Madrigali [...]*, 1588)
Avec Perrine Devillers, *soprano*, Sarah Dubus, *cornet* & François Guerrier, *2e orgue*

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (*ca* 1525-1594)
22 | **Tota pulchra es** (diminution de Sarah Dubus) 4'48
(*Motettorum liber quartus ex canticis canticorum*, Rome, 1584)
Avec Sarah Dubus, *cornet*

VINCENZO GALLO (*ca* 1560-1624)
23 | **Dixit Dominus** 3'28
(*Salmi del Re David [...], libro primo*, Palermo, 1607)
Avec François Guerrier, *2e orgue*

GIROLAMO FRESCOBALDI (1583-1643)
24 | **Canzon quarta a due canti** 3'43
(*Canzoni da sonare [...], libro primo*, Venezia, 1634)
Avec Jérôme Van Waerbeke, *violon*, Sarah Dubus, *cornet* & François Guerrier, *2e orgue*

GREGORIO STROZZI (*ca* 1615-*after* 1687)
25 | **Corrente** 2'48
(*Capricci da sonare cembali et organi [...], opera quarta*, Napoli, 1687)

SIGISMONDO D'INDIA
26 | **Forse avverrà** (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII, 19-21) 3'17
(*Le musiche [...] da cantar solo nel clavicordo, chitarone, arpa doppia et altri istromenti simili [...]*, Milano, 1609)
Avec Perrine Devillers, *soprano*

SEBASTIÁN RAVAL
27 | **Da pacem Domine** 2'51
(*Il primo libro di ricercari a quatro voci cantabili [...]*, Palermo, 1596)
Avec François Guerrier, *2e orgue*

GREGORIO STROZZI
28 | **Toccata de Passacagli** 5'41
(*Capricci da sonare cembali et organi [...], opera quarta*, Napoli, 1687)

Arnaud De Pasquale, *orgues historiques*

Avec / *Featuring*
Perrine Devillers, *soprano* (14, 21, 26)
Jérôme Van Waerbeke, *violon* (14, 15, 24)
Sarah Dubus, *cornet* (21, 22, 24)
Camille Frachet, *cornet* (8)
François Guerrier, *2e orgue* (21, 23, 24, 27)

* *Grand orgue* (20-25, 27, 28) - *Petit orgue* (21, 23, 24, 26, 27)

Partitions / Scores
Il levante libreria editrice (1, 6, 9, 17, 18, 26, 29). Edizioni De Santis (2, 8, 11). Oxford University Press (4, 7, 10).
Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (5). Sociedad Española de Musicologia (12, 28). American Institute of Musicology (13).
L. S. Olschki (14, 15, 23, 24). Armelin Musica (16, 19, 20). The Broude Trust (21).

J'ai toujours rêvé de faire le tour du monde. "*Après le bac, on prend un an et on le fait !*" Mais j'ai été embarqué ailleurs, au conservatoire, et je ne le regrette pas. Pourtant, le voyage a toujours été au centre de ma vie depuis cette promesse : petits voyages entre les cours ou plus longs pendant l'été. Très rares ont été les voyages sans but précis. J'allais travailler sur le merveilleux clavecin du château d'Assas, dont les touches étaient glacées par le froid de l'hiver, j'organisais des petites tournées de concerts en Corse avec des amis… Dans tous les cas j'emmenais avec moi ce que je savais faire : de la musique, solide moyen d'échange et de rencontre. Plus tard, les tournées de concerts me feront traverser la France, puis l'Europe et le monde. Mais la plupart du temps, je n'aurai fait que parcourir les contrées, courir de l'une à l'autre. Prendre un train, passer à l'hôtel, répéter dans la salle de concert, puis se restaurer en vitesse et enfin jouer ; se retrouver ensuite au bar après le concert, se détendre et déjà on reprend un train, un avion… À ce rythme, il m'était difficile de découvrir la singularité d'un lieu, mais ce que je percevais de mes déplacements n'a fait qu'agrandir ma soif de voyages. J'ai donc décidé un jour de voyager loin et longtemps, avec un but précis qui m'obligerait à entrer en contact avec les gens sur place : tout naturellement s'est imposé ce tour du monde des orgues.

Mon intérêt portant sur les orgues construits avant 1800, il m'a semblé primordial de me rendre dans les pays où demeure une grande concentration d'églises, généralement des foyers d'habitation très anciens, zones de passage et d'échange favorisant une importante mixité culturelle et où la religion chrétienne était (ou reste) très active. Pour ces diverses raisons, l'état de Oaxaca, situé dans le sud du Mexique, a été mon premier voyage. J'y ai fait des découvertes extraordinaires que je réserve pour le prochain volume tant le site, aussi stupéfiant par la diversité de sa nature et de ses climats, qu'inouï pour la richesse de ses orgues, nécessite d'y retourner encore une fois. Mon deuxième voyage a donc été la Sicile. Sa position stratégique, sa terre accueillante et fertile en ont fait un lieu choisi par nombre de peuples (Phéniciens, Grecs, Romains, Arabes, Normands, Espagnols, Français) avant de devenir italienne et de sombrer dans une relative pauvreté, en décalage avec les fastes qu'elle a connus. Il y aurait eu jusqu'à 1500 orgues sur l'île mais aujourd'hui, seulement dix pour cent d'entre eux sont en état de marche, ce qui est assez pour avoir envie d'y poser ses bagages et de partir à leur découverte.

Jouer et enregistrer des instruments historiques implique de devoir se confronter à des ouvrages fréquemment délaissés. Si de nombreuses restaurations respectueuses des techniques et des conceptions d'origine ont permis de redécouvrir des sonorités inhabituelles, certains instruments ne sont pourtant pas joués régulièrement. Quand ils le sont, c'est quelquefois de manière inappropriée, les organistes étant pour la plupart formés aux répertoires classique et moderne ou aux chants liturgiques adaptés au goût du jour. Malheureusement ces orgues n'ont pas été conçus pour de telles musiques. Jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, ils étaient principalement accordés dans des tempéraments inégaux favorisant certaines tonalités plutôt que d'autres. Un musicien non averti fera "crier" un instrument pourtant bien accordé s'il a la malchance de jouer des pièces dans des tonalités inadaptées et l'orgue sera considéré comme "désaccordé". Rares sont donc les musiques écrites après 1780 qui peuvent s'accommoder à ces instruments…

C'est précisément ces instruments que j'aime ! La saveur du tempérament mésotonique[1] confère à l'orgue une plénitude, un équilibre, une profondeur et une clarté que le tempérament égal[2] ne peut remplacer. C'est la raison pour laquelle on continuait encore tardivement d'accorder de cette manière (contrairement aux autres instruments), malgré les évolutions des styles musicaux. L'autre attrait de ces orgues est leur taille, souvent petite et offrant rarement plus de sept registres – alors que les grands instruments peuvent en compter plus de soixante. Leur mécanique plus directe constitue un outil idéal pour faire "parler" la musique avec une grande précision, laquelle requiert une exigence proche de celle du clavecin. Ces instruments sont nombreux et le choix est donc difficile : il faut alors étudier la singularité des différentes factures, privilégier les orgues les mieux conservés et les plus atypiques avec la volonté première de capter le plus beau son possible dans les meilleures acoustiques.

Après la visite de plusieurs instruments dans la région des Nebrodi en 2018, j'ai eu la chance de rencontrer Francesco Oliveri, un facteur d'orgue passionné qui m'a permis d'accéder facilement aux instruments et guidé dans ma recherche. Armé d'une liste de lieux à visiter, je suis revenu trois mois sur l'île, occupé à découvrir et jouer de nouveaux orgues tout en enrichissant mon programme. La plupart des instruments, même restaurés, n'étaient pas régulièrement entretenus. Accorder, exécuter les réglages nécessaires demandent du temps et de la disponibilité des personnes comme des lieux, ce que les aléas de la vie rendaient souvent complexes lors de mes différents séjours.

Néanmoins, je suis retourné en Sicile après les fêtes de Noël 2019 et plus précisément à **Regalbuto** où l'on trouve cinq orgues. La Chiesa Madre San Basilio en possède deux du XVIII[e] siècle, en parfait état de fonctionnement, conçus à l'origine pour être joués ensemble : une pratique courante qui permettait aux deux organistes, parfois entourés de chanteurs et d'instrumentistes, d'interpréter des pièces en double-chœur, qui offraient une spatialisation sonore aussi ludique que surprenante. Les deux orgues de cet immense vaisseau sont de taille très différente. Le grand orgue est l'un des plus imposants construits à cette époque en Sicile. Son auteur Donato Del Piano, d'origine napolitaine, fabriqua beaucoup d'autres instruments sur l'île, dont celui du couvent des Bénédictins à Catane – le plus grand jamais construit en Italie jusqu'alors. Le petit orgue flanqué sur une tribune de côté ne possède que cinq registres : il offre pourtant la possibilité d'un dialogue contrasté et équilibré en raison de sa position et de la légèreté de sa mécanique. Dès mon arrivée à Regalbuto, le grand orgue avait été accordé car je devais y donner un concert. J'ai donc pu enregistrer plusieurs pièces dans la foulée. J'y suis retourné quelques semaines plus tard mais cette fois-ci en alignant le petit orgue sur les mêmes diapason et tempérament que le grand orgue, ce qui n'était probablement pas arrivé depuis longtemps. François Guerrier m'avait rejoint pour réaliser ce dont nous rêvions depuis toujours : jouer à deux orgues. Perrine Devilliers profitait d'un concert sur l'île voisine de Malte pour nous rejoindre et mêler sa voix à l'orgue. Sarah Dubus et Jérôme Van Waerbeke ne résistèrent pas non plus à passer un moment ensoleillé en plein mois de janvier pour compléter cette merveilleuse équipe qui allait enchanter le lieu et donner un relief tout autre au grand orgue. Je profitais de la nouvelle position du couple de microphones, non plus hissé sur un pied géant à 12 mètres de haut mais suspendu aux coursives et arrivant en face des bouches des tuyaux, pour réenregistrer quelques pièces en solo dans cette disposition – le son n'en étant que plus extraordinaire.

Entre-temps, Francesco Oliveri et son fils Fabrizio avaient pu se rendre à **Ficarra**, au nord de l'île, pour accorder l'orgue en une matinée, ce qui me laissait le reste de la journée et la nuit qui suivirent pour l'enregistrer. Joli promontoire surplombant la mer et situé dans le parc naturel des Nebrodi, Ficarra fait partie d'une série de très beaux villages dont l'olive a longtemps fait la fortune. C'est dans cette région qu'un certain Annibale Lo Bianco construisit entre 1714 et 1750 un grand nombre d'instruments, dont ce petit orgue de la Chiesa Maria SS. Assunta. Daté de 1714, il est par conséquent le plus ancien de ce facteur d'orgue et le mieux conservé, tout en étant représentatif d'une conception ancienne avec son accord en mésotonique.

La destination suivante fut **Noto**, magnifique ville au style baroque tardif située au sud de Syracuse, entièrement reconstruite sur les décombres du séisme de 1693 et édifiée selon un plan architectural typiquement espagnol. La visite fut brève mais elle nous laissa suffisamment de temps pour nous rendre dans la Chiesa dello Spirito Santo afin d'enregistrer un petit orgue de 1726 signé Paolo Grimaldi de Messine. Il s'agit du tout premier orgue construit pour la ville de Noto après le tremblement de terre : c'est un cabinet d'orgue de 4 pieds accordé en mésotonique et comprenant seulement huit notes de basse en 8 pieds. Il permet néanmoins de soutenir une voix et un violon, comme nous l'avons fait dans cet enregistrement. L'idée était de montrer le caractère plus intime de l'orgue à travers les musiques de D'India et de Montalbano.

Après ces trois sessions d'enregistrement, trop de contraintes logistiques nous empêchèrent de poursuivre les enregistrements. Nous devions retourner en France et remettre à plus tard les sessions de travail sur les orgues plus anciens de Castelbuono et d'Alcara Li Fusi. Malgré la pandémie de l'année 2020, nous avons pu retourner sur l'île à la fin de l'été. À **Alcara Li Fusi**, Don Guido nous ouvrit les portes de la Chiesa di San Pantaleone. C'est avec lui que j'avais évoqué deux ans auparavant mon souhait d'enregistrer cet orgue magnifique de Giuseppe Speradeo fabriqué en 1666. En retour, il m'avait fait connaître les œuvres à huit voix de Vincenzo Gallo, un compositeur natif de la ville. Alors que Fabrizio Oliveri se chargeait de l'accord, nous découvrîmes une fuite dans le toit de l'église, juste au-dessus de l'instrument, ce qui rendit le travail assez compliqué mais n'empêcha pas de révéler toute la puissance d'un orgue en pleine force de l'âge.

Puis nous avons mis le cap sur **Castelbuono**, une ville située près des montagnes des Madonies, juste en dessous de Cefalù. Peu avant d'arriver sur place, je découvris qu'il était indispensable d'avoir une autorisation du diocèse de Cefalù pour enregistrer l'orgue de la Chiesa di San Francesco. Certes, on était face à un orgue de 1547, non seulement l'un des plus vieux d'Europe mais aussi l'un des rares exemples de cette époque à se trouver dans un état de conservation aussi remarquable : 90 % de son matériel phonique était d'origine, tout comme son sommier et son système de tirants de registre ; dans le cadre de sa restauration, il était accordé en mésotonique au ***tiers de comma***, un tempérament caractéristique de son temps, aujourd'hui quasiment inutilisé. Aucun autre orgue n'a été restauré de cette façon ni

1 Voir Jacques Bouët, Makis Solomos, *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Harmattan, 2012, p. 71, note 5 [https:/ hal archives-ouvertes.fr/hal-00770185/document] : "La base du tempérament mésotonique consiste à diminuer onze quintes d'un quart de comma syntonique de manière à obtenir 8 tierces majeures pures. Des variantes apparurent ensuite avec l'utilisation du cinquième ou du sixième de comma syntonique."

2 Voir Jacques Bouët, *op. cit*, p. 70 et 71 : "Le choix d'un tempérament conduit toujours à un compromis entre 'pureté' des intervalles, possibilités structurelles (transposition, modulation) et volonté esthétique (couleur sonore du tempérament). Ainsi, les tempéraments mésotoniques (Pietro Aaron, Gioseffo Zarlino, etc.) sont apparus du besoin d'intégrer dans les principes théoriques la tierce comme une consonance. Les tierces trop larges du tempérament pythagoricien, en vigueur durant tout le Moyen Âge, ne convenaient plus à la musique de la Renaissance faisant usage de l'accord parfait. De la fin du XVII[e] au XVIII[e] siècle, la nécessité de transposer et de moduler en toute liberté a suscité l'invention de nombreux tempéraments en France (Lambert Chaumont, Michel Corette, Jean-Philippe Rameau, Jean d'Alembert, etc.), en Italie (Giuseppe Tartini et Francesco Antonio Vallotti, Alessandro Barca, etc.) et en Allemagne (Johann Georg Neidhardt, Georg Andreas Sorge, Friedrich Wilhelm Marpurg, Chrétien Louis Gustave von Wiese, Andreas Werckmeister et Johann Philipp Kirnberger, etc.)."

accordé de cette manière pourtant décrite par l'organiste et théoricien espagnol Francisco Salinas dans son traité *De musica libri septem* de 1577… L'autorisation du diocèse n'arriva malheureusement que quelques heures avant notre retour en France. En conjuguant les disponibilités de chacun et l'amélioration des conditions sanitaires aussi bien en France qu'en Italie, nous avons pu dégager une semaine à l'automne 2020 pour retourner à Castelbuono. Comme au moment d'atteindre un but, je redoutais de ne pas pouvoir enregistrer un objet si rare. Jusqu'à la veille de notre arrivée, je n'avais pas eu la confirmation que le facteur d'orgue serait bien présent pour accorder – l'extrême fragilité de l'instrument nécessitait au moins deux jours de travail. Mais je l'y trouvais sur place, occupé sans relâche à un accord qui dura finalement trois jours. Et quelle joie au terme de ce travail de pouvoir jouer cet orgue ! Les tierces mineures pures, qui pourraient dérouter l'oreille inhabituée à ce type d'accord, apportaient une expressivité exceptionnelle et grâce à elles, je trouvais enfin le moyen de faire sonner des musiques qui me paraissaient auparavant bizarres : les *Consonanze stravagante* de De Macque prenaient ici tout leur sens et les contrepoints siciliens, parfois obscurs, rayonnaient.

Cet orgue me permettait de compléter avantageusement le répertoire que je m'étais fixé pour mettre en valeur les six orgues siciliens. Issues des périodes de la Renaissance et du baroque naissant, les œuvres choisies, assez peu connues, parfois même inédites à l'enregistrement, sont particulièrement touchantes en raison de la pureté des polyphonies, de l'excentricité de l'écriture, vraisemblablement due à l'émancipation de l'orgue dans un rôle soliste, et de leur inventivité surprenante. Au cours de ces époques, ces polyphonies pouvaient être interprétées indifféremment sur toutes sortes d'instruments ou de voix, mais de nouvelles formes plus libres et mieux adaptées aux instruments à clavier sont apparues, non pas destinées à l'un plus qu'à l'autre des claviers mais à tous (orgue, clavecin, clavicorde, etc.), d'où la possibilité de n'utiliser qu'un seul clavier sans faire usage du pédalier. Si les danses étaient plutôt jouées au clavecin et les musiques sacrées à l'orgue, il n'était pas rare de trouver des orgues en dehors des églises et de jouer des œuvres religieuses à la maison, sur l'épinette ou le clavecin. Ainsi, le répertoire profane trouve aussi sa place à l'orgue ; c'est la raison pour laquelle j'ai choisi d'interpréter aussi bien des musiques légères (danses ou chansons à variations) que d'autres plus graves et recueillies dont l'écriture contrapuntique, qui faisait à l'époque l'objet de vastes recherches – et querelles ! –, donne au discours musical toute sa force et sa profondeur.

ARNAUD DE PASQUALE

Splendeurs de la musique pour orgue de l'Italie du Sud, entre tradition et innovation

Il est un fil rouge qui relie les compositeurs de musique pour clavier actifs dans différents centres du sud de l'Italie, entre Naples et la Sicile, au siècle d'or de la vice-royauté espagnole : le désir de transmettre l'ancien art savant du contrepoint hérité de la Renaissance en même temps qu'une volonté de trouver des formes d'expression nouvelles, libres et expérimentales. Cette double impulsion a donné naissance, dans des villes comme Naples, Messine et Palerme, à un répertoire florissant, particulièrement influent en Europe aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, mais aussi à une école de facture d'orgue d'un niveau extraordinaire, dont les témoins restaurés, utilisés pour cet enregistrement, sont un échantillon évocateur et éloquent. Pour la Sicile en particulier, il subsiste un nombre surprenant d'orgues anciens de grande qualité – un millier d'instruments –, alors qu'il existe très peu de recueils de musique explicitement dédiés aux centres siciliens ou écrits par des compositeurs actifs sur l'île entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle. En réalité, la proximité géographique et les nombreuses relations politiques, commerciales et culturelles entre le Royaume de Naples et les villes siciliennes permettent de considérer que le répertoire pour clavier normalement joué dans les églises et les palais siciliens était le même que celui composé et publié ou diffusé à Naples, véritable centre de rayonnement pour toute la région méditerranéenne à cette époque. Les événements politiques ont uni Naples à la Sicile pendant deux siècles : le premier vice-roi espagnol arriva à Naples en 1504, sous le roi Ferdinand d'Aragon, et le dernier mit fin à son règne en 1707, tandis qu'en Sicile, la vice-royauté commença en 1516 avec le couronnement de Charles Quint et se termina avec la paix d'Utrecht en 1713. Naples et Palerme avaient des vice-rois distincts, mais les deux villes partageaient une vision politique commune de l'hégémonie espagnole en Méditerranée. Plus tard, les deux États furent réunis en un seul "Royaume des Deux-Siciles" sous les Bourbons. De même, dans le domaine musical, Naples et Palerme communiquaient de manière autonome avec le gouvernement central en Espagne, notamment pour les paiements et les nominations aux chapelles royales, et il y eut de fréquents échanges de musiciens avec la péninsule ibérique. Mais la voie maritime qui reliait Palerme et Messine à Naples était tout aussi importante. Tout au long de la période des vice-rois, en effet, les deux régions partagèrent et échangèrent non seulement leur répertoire de clavier, mais aussi la conception fonctionnelle et esthétique qui caractérise la facture des instruments aujourd'hui définis de manière générique comme "napolitains". La présence de nombreux instruments à clavier dans les inventaires de la noblesse hispanique et sicilienne à partir du début du XVI^e^ siècle témoigne de la diffusion importante et rapide de ce répertoire : dans l'inventaire du noble palermitain Mariano Vernagallo, de 1519, Giovanni Paolo Di Stefano retrace la première mention de *chimbali dui grandi* ("deux grands clavecins"), outre *un altro chimbalo rupto* ("un autre clavecin cassé"), dont l'un avait été fabriqué en 1512 par le facteur d'orgues palermitain Giovanni Blundo, déjà réputé pour ses instruments. En 1555, Antonio Valle était actif dans l'atelier d'un autre important facteur d'orgues palermitain, Silvestro Corica, fondateur d'une famille de facteurs d'orgues qui ornèrent avec leur instruments églises et chapelles de toute la Sicile jusqu'au XVII^e^ siècle, entrant en contact étroit avec les plus importants maîtres de l'époque. Vers la fin du XVII^e^ siècle, c'est un grand facteur de clavecins et d'orgues de Messine, Carlo Grimaldi, qui se fit connaître ; l'inventaire dressé après sa mort en 1717 livre de nombreuses indications sur sa production d'orgues, achevés ou en cours de construction, y compris quelques petits orgues loués par des églises et des confréries dépourvues d'instrument. Son art fut poursuivi par son fils Paolo, à l'époque où un autre facteur d'orgues avait imposé ses prestigieux instruments en Sicile : le prêtre napolitain Donato Del Piano, qui avait quitté Naples pour Syracuse en 1725 avec son frère Giuseppe, actif ensuite à Malte et surtout à Catane, à partir de 1755. Au cours des deux mêmes siècles, l'art de la facture d'orgues à Naples fut dominé par des familles de facteurs d'orgues aujourd'hui encore répandues dans toute la région du sud de l'Italie, à commencer par les descendants et élèves de Giovanni Donadio, dit Mormanno (mort en 1539), puis les facteurs d'orgues du XVII^e^ siècle appartenant à la famille De Palma, les Tondo, les Riccio, et ensuite, à partir du début du XVIII^e^ siècle, les Menna, les De Martino et surtout les Cimmino (fondateur : Felice) et les descendants de Domenico Antonio Rossi. Presque tous les facteurs d'orgues les plus célèbres, tant à Naples qu'à Palerme, étaient employés par les vice-rois respectifs pour veiller à l'entretien des instruments des deux chapelles royales, y compris les clavecins. Les aspects de la construction interne et externe des orgues napolitains et siciliens, ainsi que leur décoration baroque flamboyante et l'étendue de leur clavier, restent similaires au moins jusqu'au début du XVIII^e^ siècle, lorsque, sous l'influence de Donato Del Piano, les dernières innovations napolitaines en matière de facture d'orgues furent introduites en Sicile : une plus grande présence de jeux de flûte, par exemple, et de nouveaux jeux tels l'*uccelliera* (chant d'oiseau, ou rossignol), la *zampogna* (cornemuse) ou la *voce humana* (voix humaine). Mais on lit parfois dans les documents que certains orgues provenant de diverses régions d'Italie furent adaptés "à l'usage sicilien".

En ce qui concerne les sources musicales de la première moitié du XVIe siècle, il ne reste aucune trace de musique composée et exécutée sur les orgues siciliens, ni même ceux de la région de Naples. La tradition de la musique de clavier italienne semble être née plus tard et moins abondamment que la musique qui subsiste pour le luth, l'instrument le plus répandu dans les différentes classes sociales à cette époque. Il est probable que la pratique de la fin du Moyen Âge, qui exigeait des organistes qu'ils improvisent sur des chants grégoriens ou des pièces polyphoniques, que ce soit pour donner l'intonation aux chanteurs et pour introduire les rituels, se soit poursuivie pendant longtemps. Après la toute première édition imprimée, les *Frottole intabulate da sonare organi* publiées à Rome par Andrea Antico en 1517, la production imprimée pour le clavier se limite en Italie au recueil de Marco Antonio Cavazzoni, *Recerchari Motetti Canzoni… Libro Primo* (1523) et aux deux livres d'*Intabulatura d'organo* (1543-1549) de son fils Girolamo Cavazzoni, outre un petit manuscrit conservé à la Biblioteca Nazionale Marciana de Venise et quelques livres manuscrits de Castell'Arquato. Les premières publications pour clavier en Italie du Sud parurent dans le dernier quart du XVIe siècle, à commencer par le *Libro di ricercate a quattro voci* (Naples 1575) de Rocco Rodio da Bari, qui devint par la suite l'un des maîtres les plus influents du royaume à l'époque du prince Gesualdo da Venosa, suivi de l'*Intavolatura di cimbalo Libro primo* (Naples 1576) d'Antonio Valente, organiste aveugle de l'église Sant'Angelo a Nilo à Naples, imprimée dans une notation originale appelée *intavolatura napoletana,* qui est une espèce de réduction, restée unique, de la tablature numérique espagnole : dans le recueil suivant de *Versi spirituali sopra tutti le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi* (Naples 1580), Valente lui-même utilise la notation en partition, comme l'avait déjà fait Rodio avant lui, suivi par presque tous les Napolitains pendant plus d'un siècle. Dans ces toutes premières éditions imprimées du sud de l'Italie, outre les caractéristiques de la notation, des formes telles que la fantaisie, les versets pour orgue et même des types embryonnaires de toccata apparaissent pour la première fois. Entre-temps, les échanges musicaux s'étaient intensifiés avec l'Espagne, d'où provenaient non seulement les vice-rois de Naples et de Sicile, mais aussi les premiers maîtres des chapelles respectives et certains des musiciens qui y travaillaient : l'organiste et théoricien aveugle Francisco Salinas arriva ainsi à la cour de Naples avec Diego Ortiz, élu premier maître de la Chapelle royale rénovée en 1553 ; et le volume d'*Obras* de l'autre grand organiste aveugle, Antonio de Cabezón, publié à titre posthume par son fils Hernando, dont un exemplaire rare se trouve dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, sans doute transmis par l'un des anciens conservatoires napolitains du XVIIe siècle, eut probablement une grande influence. Le compositeur et aventurier espagnol Sebastián Raval arriva quant à lui en Sicile dans la suite du vice-roi Bernardino de Cardenas. Il acquit une grande renommée non pas tant pour ses œuvres que pour les défis musicaux qui l'opposèrent à certains des plus grands contrapuntistes italiens de son temps, et qu'il perdit tous. Il réussit cependant à publier de nombreux ouvrages, dont un *Primo libro di Ricercari a quatro voci cantabili, per liuti, cimbali et viole d'arco* (Palerme 1596) et des *Motecta selecta organo accomodata* (Palerme 1600).

Tandis qu'en Sicile s'imposaient les disciples des premiers grands maîtres locaux, tels les madrigalistes Pietro Vinci, Antonio il Verso ou Vincenzo Gallo, un brillant compositeur flamand, Jean de Macque, arriva à Naples, destiné à donner naissance à une période musicale extraordinaire, à la faveur notamment d'une rapide ascension au sommet des institutions musicales de la ville : d'abord professeur privé dans la maison du père de Carlo Gesualdo, puis influent professeur et organiste à la Santa Casa dell'Annunziata, principale institution pédagogique du XVIe siècle, et ensuite maître de la Chapelle royale du vice-roi, où il était très proche du milieu des Pères Filippini. Quelques années après l'arrivée de de Macque, Naples devint le centre privilégié d'une exubérante production de musique pour orgue, clavecin et autres instruments, conçue dans l'intention manifeste d'expérimenter et d'exploiter commercialement ce qui était devenu une véritable mode. Ce sont surtout les maîtres liés à de Macque, à l'Annunziata et à la Cappella Reale, qui firent paraître des livres de clavier destinés à prendre une place importante dans l'histoire de la musique européenne, ne serait-ce qu'en raison de l'inévitable comparaison avec la production contemporaine de Girolamo Frescobaldi, avec qui il y eut certainement des influences réciproques (le prédécesseur de celui-ci comme organiste de Saint-Pierre, Ercole Pasquini, originaire comme lui de Ferrare, était bien connu à Naples, et ses pièces figurent dans les anthologies napolitaines de musique pour clavier). La série d'imprimés napolitains débuta en 1603 avec la publication du premier livre de *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze e ligature, e un madrigale passagiato nel fine* de Giovanni Maria Trabaci et du *Primo libro di diversi capricci per sonare* d'Ascanio Maione ; les deux organistes de la Chapelle royale (le second était également harpiste comme son fils Giulio), publièrent ensuite chacun un deuxième livre de *ricercate* et de *capricci*, respectivement en 1615 et 1609. Toute cette production fut imprimée en partition, ce qui permettait certainement une plus grande exploitation commerciale (la même musique pouvait se jouer sur différents instruments polyphoniques, mais aussi avec un consort d'instruments), et révèle en même temps le haut niveau de contrepoint et de virtuosité atteint par ces maîtres, notamment sous l'effet de l'impulsion donnée par le prince Gesualdo. Celui-ci, fasciné par le modèle du Ferrarais Luzzasco Luzzaschi, le maître de Frescobaldi et l'un des rares musiciens capables de jouer du redoutable clavecin enharmonique de Vicentino, avait poussé son claveciniste personnel, Scipione Stella, à entrer dans la voie expérimentale la plus audacieuse, suivi par l'autre virtuose du clavier napolitain, Scipione Dentice. Le dessin d'un clavicorde orne le frontispice du premier livre de *Musiche di Sigismondo d'India nobile palermitano da cantar solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili*, imprimé à Milan en 1609 (l'air "Forse avverrà" est la troisième partie d'un texte célèbre de Torquato Tasso mis en musique *sopra il basso dell'aria di Genova*, c'est-à-dire sur une basse obstinée typique de cette époque). Malgré l'importance de ce compositeur dans le développement de la monodie italienne au début du XVIIe siècle, on ne sait rien de sa période sicilienne, mais il fit certainement ses premiers pas à Naples, au faîte de l'influence des expérimentations menées autour du prince Gesualdo.

Malgré la crise économique, les trente premières années du XVIIe siècle continuèrent d'être une passionnante période d'expérimentation pour les instruments à clavier et les autres : les œuvres de Trabaci et Maione comprennent des pièces pour clavecin chromatique et harpe, tandis qu'un traité pour un instrument bizarre encore plus compliqué que le clavecin enharmonique, *La Sambuca Lyncea* de Fabio Colonna (Naples 1618), fut dénoncé par Stella comme un plagiat de ses propres inventions. En 1641 apparut à Naples un autre volume imprimé dans le même style, de Giovanni Salvatore : le premier livre de *Ricercari a 4 voci, canzoni francesi, toccate e versi per rispondere nelle messe con l'organo al choro*. L'auteur allait devenir l'un des plus grands maîtres parmi ceux qui enseignaient dans les quatre anciens conservatoires napolitains, mais aussi l'un des rares organistes du Sud à jouir d'une renommée internationale. Le contenu hétérogène de ses recueils reflète ce mélange de modernité et de style contrapuntique archaïque (*alla romana*, en l'occurrence) typique des musiciens du sud et confirme donc l'existence d'un unique répertoire d'orgue méridional commun à Naples et à la Sicile, mais où les modes venues de Rome et du reste de l'Italie étaient très présentes.

Au XVIIe siècle, la Sicile continua d'être un terrain de rencontre entre musiciens locaux et "étrangers", nouant des liens de plus en plus étroits non seulement avec Naples, mais aussi avec l'île de Malte, où beaucoup de musiques siciliennes et napolitaines survivent en *unica* dans les archives de la cathédrale de Mdina. Ce sont surtout des musiciens de l'ordre franciscain qui arrivèrent en Sicile en provenance du nord de l'Italie, renouvelant ainsi l'environnement musical, qui était encore lié à la fin de la Renaissance sur l'île. Parmi eux, on peut citer Bartolomeo Montalbano, Bonaventura Rubino et Giovan Battista Fasolo. Montalbano publia en 1629 à Palerme deux ouvrages importants : *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi e trombone con alcune a quattro viole con il partimento per l'organo* et *Mottetti ad 1, 2, 3, 4 et 8 voci con il partimento per l'organo*. Le premier comprend treize *sinfonie* ("symphonies"), terme générique désignant les sonates baroques pour plusieurs instruments qui pouvaient également se jouer à l'orgue ; presque toutes sont dédiées à une personnalité de l'ordre franciscain en Sicile (la deuxième *sinfonia* est ainsi dédiée à Ottaviano Zambiti). C'est une contribution importante à la littérature pour violon de la première moitié du XVIIe siècle.

Outre Palerme, d'autres centres musicaux siciliens s'illustrèrent à l'époque baroque. Le plus important, pendant près de deux siècles, fut Messine, notamment en raison de sa position stratégique pour le commerce en Méditerranée ; mais, après l'échec de sa rébellion contre l'Espagne de 1674 à 1678, la ville amorça un déclin qui toucha aussi les arts. Témoin de la vigueur des activités musicales de Messine avant la crise : le recueil pour clavier de Bernardo Storace, publié à Venise en 1664, mais où il est dit (sur le frontispice) *vicemaestro di cappella dell'Illustrissimo Senato della nobile ed esemplare Città di Messina* ("vice-maître de chapelle de l'Illustrissime Sénat de la noble et exemplaire Ville de Messine"). L'œuvre comprend des toccatas, des ricercares et des danses typiques de l'époque, y compris des variations virtuoses sur des basses obstinées.

Une vingtaine d'années après Storace, le panorama du répertoire pour clavier du sud de l'Italie se conclut avec l'opus 4 de Don Gregorio Strozzi, *Capricci da sonare cembali et organi*, publié "en son âge déclinant" en 1687, mais qui rassemble des musiques composées et préparées pour l'impression entre 1648 et 1675. Strozzi naquit dans l'actuelle Basilicate (comme Trabaci) vers 1615, et, après son ordination, devint une figure importante de la Curie de Naples, entre autres pour ses œuvres musicales. Il fut le dernier des "Napolitains" à publier sa musique de clavier en "partition", au terme d'une tradition locale de plus d'un siècle. Mais son style était entièrement lié à un passé qui n'existait plus. En 1683, en effet, un événement historique transforma le milieu musical napolitain : l'arrivée d'Alessandro Scarlatti, "il Palermitano", dans la suite du vice-roi Del Carpio. Le Sicilien apportait avec lui le nouveau style baroque romain, internationalisant ainsi la musique du sud de l'Italie. Mais il est frappant que, dans les dernières années de sa vie à Naples, Scarlatti se soit encore consacré à l'écriture de toccatas et de variations sur une basse obstinée (en particulier *La Follia*, comme l'avait fait Storace avant lui), perpétuant ainsi jusqu'en 1725 cette tradition méridionale d'un siècle et demi qui a uni les deux capitales, Palerme et Naples.

DINKO FABRIS
Traduction : Dennis Collins

I've always dreamed of travelling around the world. 'After the baccalaureate, I'll take a year and do it!' But I got involved elsewhere – at the conservatoire, and don't regret it. Yet travelling has always been an essential part of my life since that promise: short trips between classes and longer ones during the summer. Very few of these were without a specific goal. I went to practise on the Château d'Assas's marvellous harpsichord, whose keys were frozen by the cold of winter; or I organized small concert tours in Corsica with friends. Each time, I took with me what I knew how to do: music, a solid means of meeting people and exchanging ideas with them. Later, concert tours would take me across France, then Europe and the rest of the world. But most of the time all I did was travel from one place to another, running from one town to the next. Taking the train, stopping at the hotel, rehearsing in the concert hall, then having a quick bite to eat and finally playing; then meeting up at the bar after the concert, relaxing, and already back on a train or a plane. At this pace, I found it difficult to discover the particularity of a place, but what I did perceive from my trips only increased my thirst for travel. So one day I decided to set out on a long journey, with a precise goal that would force me to get in touch with the local people: quite naturally, this world tour of organs became an obvious project.

As my interest is in organs built before 1800, it seemed essential for me to travel to countries where there is a great concentration of churches – generally very old dwelling places, areas of passage and exchange favouring a large cultural mix, where the Christian religion was (or still is) very active. For these various reasons, the state of Oaxaca, in southern Mexico, was my first destination. I made extraordinary discoveries there, which I'm saving for the next volume: the site, amazing for the diversity of its scenery and climate, and incredible for the richness of its organs, requires a further visit. My second trip was to Sicily. Its strategic position and its welcoming, fertile land made it a place of choice for many peoples (Phoenicians, Greeks, Romans, Arabs, Normans, Spaniards, French) before becoming Italian and sinking into relative poverty, far removed from its former splendour. There were probably up to 1,500 organs on the island, but today only ten percent of them are in playing condition – which is enough, though, to want to stay a while and set off to discover them.

Playing and recording historical organs means confronting frequently neglected instruments. While many restorations respecting the original techniques and designs have led to the rediscovery of unusual timbres, some of these instruments are not played regularly. And when they are, it is sometimes inappropriately so, since most organists are trained in the classical and modern repertoires or in liturgical hymns adapted to current tastes. Unfortunately, these organs were not designed for such music. Until the end of the eighteenth century, they were mainly tuned in unequal temperaments favouring certain keys over others. An uninformed musician will make a well-tuned instrument 'screech' if he tries to play pieces in unsuitable keys, and the organ will be considered 'out of tune'. Few pieces of music written after 1780 can be accommodated on these instruments.

These are precisely the instruments I love! The flavour of meantone temperament[1] gives the organ a fullness, balance, depth and clarity that equal temperament[2] cannot replace. This is why, unlike other instruments, organs continued to be tuned this way until quite late, in spite of the evolution of musical styles. The other appeal of these organs is their size, often small, with seldom more than seven stops – whereas large instruments may have over sixty. Their more direct action is an ideal tool to make the music 'speak' with great precision, and their requirements are close to those of the harpsichord. There are many such instruments, and the choice is therefore difficult: one needs to study the individuality of the various schools of building, favouring the best preserved and most atypical organs with the primary aim of capturing the most beautiful sound possible in the best acoustics.

After visiting several instruments in the Nebrodi region in 2018, I had the good fortune to meet Francesco Oliveri, a passionate organ builder who gave me easy access to the instruments and guided me in my research. With a list of places to visit, I returned to Sicily for three months that I spent discovering and playing new organs while enriching my programme. Most of the instruments, even after restoration, were not regularly maintained. Tuning and performing the necessary adjustments required time and availability of both people and places, which the vagaries of life often made complex during my various stays.

Nevertheless, I returned to Sicily after the 2019 Christmas holidays – more precisely to **Regalbuto**, where there are five organs. The Chiesa Madre San Basilio has two eighteenth-century instruments in perfect working order, originally designed to be played together: a common practice that enabled two organists, sometimes surrounded by singers and instrumentalists, to perform pieces for double choir, thus producing a spatialized sound that was both playful and surprising. The two organs in this immense building are of very different sizes. The great organ is one of the most imposing built at that time in Sicily. Its maker, Donato Del Piano, of Neapolitan origin, built many other instruments on the island, including the one in the Benedictine convent in Catania – the largest ever built in Italy at the time. The small organ in a side loft has only five stops, yet it offers the possibility of a contrasting and balanced dialogue due to its position and light action. On my arrival in Regalbuto, the large organ had been tuned, because I was to give a concert there. I was therefore able to record several pieces in the process. I went back a few weeks later but this time with the small organ tuned to the same pitch and temperament as the large organ, which probably hadn't happened for a long time. François Guerrier joined me for something we had long dreamed of: playing on the two organs together. Perrine Devilliers took advantage of a concert on the neighbouring island of Malta to join us also and mingle her voice with the organ. Sarah Dubus and Jérôme Van Waerbeke couldn't resist the pleasure of a sunny spell in the middle of January and completed this wonderful team that would light up the church and give a whole new dimension to the large organ. I took advantage of the new position of the pair of microphones, no longer perched on a giant twelve-metre-high stand but suspended from the passageways in front of the pipe mouths, to re-record some solo pieces in this arrangement – the sound being all the more extraordinary.

In the meantime, Francesco Oliveri and his son Fabrizio had been able to travel to **Ficarra**, in the north of the island and spent one morning tuning the organ, leaving the rest of the day and the night to record it. Ficarra is a lovely promontory overlooking the sea, situated in the Nebrodi Natural Park – one of a series of beautiful villages who owe their fortune to their olive trees. A certain Annibale Lo Bianco built a great number of instruments in this area between 1714 and 1750, including the small organ of the Chiesa Maria SS. Assunta. Dated 1714, it is the oldest by this builder and the best preserved, while being representative of an earlier conception with its meantone tuning.

Our next destination was **Noto**, a beautiful late Baroque town south of Syracuse, completely rebuilt on the rubble of the 1693 earthquake according to a typically Spanish architectural plan. The stay, albeit brief, left us enough time to visit the Chiesa dello Spirito Santo and record a small 1726 organ by Paolo Grimaldi of Messina. This was the very first organ built for the city of Noto after the earthquake: a 4-foot organ cabinet tuned in meantone, with only eight 8-foot bass notes. Nevertheless, it can support a voice and a violin, as we have done in this recording. The idea was to show the more intimate character of the organ through the music of D'India and Montalbano.

After these three sessions, a surfeit of logistical issues prevented us from continuing the recordings. So we had to return to France and postpone the work on the older organs of Castelbuono and Alcara Li Fusi. In spite of the pandemic that began in 2020, we were able to return to the island at the end of the summer. In **Alcara Li Fusi**, Don Guido gave us access to the Chiesa di San Pantaleone. It was with him that two years earlier I had discussed my wish to record this magnificent organ built in 1666 by Giuseppe Speradeo. In return, he had introduced me to the eight-part works of Vincenzo Gallo, a native composer of the city. While Fabrizio Oliveri was tuning the organ, we discovered a leak in the roof of the church, just above the instrument, which made the work quite complicated but did not prevent us from revealing the full power of an organ still in its prime.

Then we headed for **Castelbuono**, a town located near the Madonie mountains, just south of Cefalù. Shortly before arriving there, I was told that we needed the diocese of Cefalù's permission to record the organ in the Chiesa di San Francesco. This 1547 organ is not only one of the oldest in Europe, but also one of the few examples of that period to be in such a remarkable state of preservation: ninety percent of its sounding elements are original, as are its windchest and system of drawstops; in the course of its restoration, it was tuned in **third-comma meantone**, a characteristic temperament of its time, very rarely used today. No other organ has been restored or tuned this way, though the Spanish organist and theoretician Francisco Salinas describes the temperament in his treatise *De musica libri septem* of 1577. Unfortunately, permission from the diocese only arrived a few hours before we left for France. Taking into account everyone's availability, and with the improvement of sanitary conditions in both France and Italy, we were able to free up a week in the autumn of 2020 to return to Castelbuono. Just as I was reaching the goal, though, I feared I would not be able to record such a rare instrument. Until the day before our arrival, I had no confirmation that the organ builder would be there to tune it – the extreme fragility of the instrument required at least two days of work. But I found him there on the spot, busy tuning – and the job finally took three days. What joy after all this work to be able to play the organ! The pure minor thirds, which could sound disconcerting to ears unaccustomed to this type of tuning, gave an exceptional expressiveness to pieces that previously seemed strange: De Macque's *Consonanze stravagante* took on their full meaning here, and the Sicilian counterpoints, sometimes obscure, were radiant.

1 See Jacques Bouët, Makis Solomos, *Musique et globalisation: musicologie-ethnomusicologie* (Harmattan, 2012), p. 71, note 5 [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00770185/document]: 'The basis of meantone temperament consists in narrowing eleven fifths by one quarter of a syntonic comma in order to obtain eight pure major thirds. Variants appeared later using a fifth or a sixth of a syntonic comma.'

2 See Jacques Bouët, *op. cit*, pp. 70-71 : 'The choice of a temperament always leads to a compromise between the 'purity' of the intervals, structural possibilities (transposition, modulation) and aesthetic preferences (sound colour of the temperament). Thus, meantone temperaments (Pietro Aaron, Gioseffo Zarlino, etc.) arose from the need to integrate the third as a consonance into theoretical principles. The exceedingly large thirds of Pythagorean tuning, current throughout the Middle Ages, were no longer suitable for Renaissance music using major triads. From the end of the seventeenth to the eighteenth century, the need to transpose and modulate freely led to the invention of numerous temperaments in France (Lambert Chaumont, Michel Corette, Jean-Philippe Rameau, Jean d'Alembert, etc.), Italy (Giuseppe Tartini and Francesco Antonio Vallotti, Alessandro Barca, etc.) and Germany (Johann Georg Neidhardt, Georg Andreas Sorge, Friedrich Wilhelm Marpurg, Chrétien Louis Gustave von Wiese, Andreas Werckmeister and Johann Philipp Kirnberger, etc.).'

This organ allowed me to complete the repertoire I had chosen to showcase the six Sicilian organs. All these Renaissance and early Baroque pieces are little known, and some of them have never been recorded; they are particularly touching because of the purity of the polyphony, the eccentricity of the writing – probably stemming from the emancipation of the organ as a solo instrument – and their surprising inventiveness. At the time, these polyphonic pieces could be performed indifferently by any kind of instrument or voice; new, freer forms also appeared that were better suited to keyboard instruments, without being specifically intended for one more than the other: they could be played on the organ, harpsichord or clavichord, etc., therefore on only one manual, without the pedalboard. While dances were generally played on the harpsichord and sacred music on the organ, it was not uncommon to find organs outside churches and to play religious works at home on the spinet or the harpsichord. Thus, the secular repertoire is not out of place on the organ; this is why I chose to perform lighter pieces (dances or songs with variations) as well as more serious and contemplative works, whose contrapuntal writing, which at the time was the subject of extensive research – and quarrels! – gave the music all its strength and depth.

ARNAUD DE PASQUALE
Translation: Dennis Collins

Splendours of southern Italian organ music, between tradition and innovation

There is a common thread linking the composers of keyboard music active in various centres in southern Italy, between Naples and Sicily, in the Golden Age of the Spanish Viceroyalty: the desire to pass on the old learned art of Renaissance counterpoint together with a move towards new forms of expression that were free and experimental. In centres such as Naples, Messina and Palermo, this dual impulse gave rise to a flourishing repertoire that was particularly influential in Europe throughout the sixteenth and seventeenth centuries, but also to an extraordinary school of organ-making. The restored instruments used in this recording bear witness to this tradition, offering an evocative, eloquent sample. In Sicily in particular, an astonishing number of high-quality antique organs survive, some thousand instruments, while there are very few collections of music written explicitly for Sicilian centres or by composers active on the island between the sixteenth and eighteenth centuries. In fact, the geographical proximity and the many political, commercial and cultural ties between the Kingdom of Naples and Sicilian cities suggest that the keyboard repertoire normally performed in Sicilian churches and palaces was the same as that composed and published or circulated in Naples, the true nerve centre of the entire Mediterranean region at that time. Political events united Naples and Sicily for two centuries: the first Spanish viceroy arrived in Naples in 1504 under King Ferdinand of Aragon, and the last ended his rule in 1707, while in Sicily the viceroyalty began in 1516 with the coronation of Charles V and ended in 1713 with the Peace of Utrecht. Naples and Palermo had distinct viceroys but shared a common political vision of Spanish hegemony in the Mediterranean, and both states were later united into a single 'Kingdom of the Two Sicilies' under the Bourbons. In the field of music, too, Naples and Palermo communicated autonomously with the central government in Spain, for example regarding appointments and payments to the royal chapels, and there were frequent exchanges of musicians with the Iberian Peninsula. But equally important was the seaway that linked Palermo and Messina to Naples. Throughout the viceregal period, in fact, the two areas shared and exchanged not only their keyboard repertoire, but also the functional and aesthetic notions that characterize the construction of instruments generically defined today as 'Neapolitan'. The presence of numerous keyboard instruments in the inventories of the Hispanic and Sicilian nobility from the early sixteenth century onwards reflects the widespread circulation of this repertoire from an early period: in the inventory of the noble Palermitan Mariano Vernagallo, dated 1519, Giovanni Paolo Di Stefano traces the first mention of *chimbali dui grandi* ('two large harpsichords'), besides *un altro chimbalo rupto* ('another broken harpsichord'), one of which was made in 1512 by the Palermitan organ builder Giovanni Blundo, already renowned for his instruments. In 1555, Antonio Valle was active in the workshop of another important Palermo organ builder, Silvestro Corica, the founder of a whole family of organ builders who embellished churches and chapels throughout Sicily with their instruments until the seventeenth century, coming into close contact with the most important masters of the time. Towards the end of the seventeenth century, a great harpsichord and organ builder from Messina, Carlo Grimaldi, came to prominence, and his inventory, drawn up after his death in 1717, contains a great deal of information on the organs he produced, either complete or under construction, including a number of small instruments that were hired by churches and confraternities that had none. His art was continued by his son Paolo, at a time when another organ builder had imposed his prestigious instruments in Sicily: the Neapolitan priest Donato Del Piano, who moved from Naples to Syracuse in 1725 together with his brother Giuseppe, and then worked in Malta and especially in Catania from 1755 onwards. During the same two centuries, the art of organ building in Naples was dominated by families of builders who are still widespread today throughout southern Italy: the descendants and pupils of Giovanni Donadio, known as Mormanno (died 1539), the seventeenth-century organ builders belonging to the De Palma family, the Tondos and the Riccios, and then from the early eighteenth century the Mennas, the De Martinos and above all the Cimminos (founder Felice) and the descendants of Domenico Antonio Rossi. Almost all the most famous organ builders, in both Naples and Palermo, were employed by their respective viceroys to supervise the maintenance of the instruments of the two royal chapels, including the harpsichords. The internal and external construction aspects of Neapolitan and Sicilian organs, as well as their flamboyant baroque decorations and the ranges of their keyboards, are similar at least until the beginning of the eighteenth century, when, under the influence of Donato Del Piano, the latest Neapolitan innovations in organ building were introduced into Sicily: for example, a greater number of flute stops, and new stops such as the *uccelliera* (bird-song), *zampogna* (bagpipe) or *voce humana* (human voice). But some documents also tell us that organs coming from various parts of Italy were adapted 'to Sicilian use'.

Concerning musical sources, no trace remains of music composed for and performed on Sicilian organs, or even those in the Naples area, throughout the first half of the sixteenth century. The tradition of Italian keyboard music seems to have started later and with less abundance than the surviving music for the lute, the most widespread instrument of the time in the various social classes. Most likely, the late-medieval practice requiring organists to improvise on Gregorian chants or polyphonic pieces, both to give the intonation to the singers and as an introduction to the rites, continued for a long time. After the very first printed publication, the *Frottole intabulate da sonare organi* brought out in Rome by Andrea Antico in 1517, the printed production for keyboard was limited in Italy to Marco Antonio Cavazzoni's *Recerchari Motetti Canzoni... Libro Primo* (1523) and the two books of *Intabulatura d'organo* (1543-1549) by his son Girolamo Cavazzoni, besides a small manuscript preserved in the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice and a few manuscript books from Castell'Arquato. The first keyboard publications in southern Italy appeared in the last quarter of the sixteenth century, starting with the *Libro di ricercate a quattro voci* (Naples 1575) by Rocco Rodio da Bari, who later became one of the most influential masters in the kingdom at the time of Prince Gesualdo da Venosa, followed by the *Intavolatura di cimbalo Libro primo* (Naples 1576) by Antonio Valente, the blind organist at the Sant'Angelo a Nilo church in Naples, written in an original notation called *intavolatura napoletana* (Neapolitan tablature) that offered a sort of reduction of the Spanish numerical tablature and remained unique: in his subsequent collection of *Versi spirituali sopra tutti le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi* (Naples 1580), Valente himself uses score notation, as first done by Rodio, followed by almost all Neapolitans for over a century. Besides the notational characteristics, forms such as fantasias, organ verses or versets, and even embryonic types of toccatas began to appear in these very first southern printed editions. In the meantime, musical exchanges had intensified with Spain, from which came not only the viceroys of Naples and Sicily but also the first masters of their respective chapels and some of the musicians who worked there: the blind organist and theorist Francisco Salinas arrived at the Neapolitan court with Diego Ortiz, elected first master of the renovated Royal Chapel of Naples in 1553, and the volume of *Obras* of the other great blind organist, Antonio de Cabezón, published posthumously by his son Hernando, was probably very influential; a rare copy of this book is held in the library of the Naples Conservatorio, probably handed down from one of the old seventeenth-century conservatorios of the city. On the other hand, the Spanish composer and adventurer Sebastián Raval arrived in Sicily in the retinue of the Viceroy Bernardino de Cardenas. He gained wide fame not so much for his compositions as for the musical challenges that opposed him to some of the most important Italian contrapuntists of his time, all of which he lost. He nevertheless managed to publish numerous works, including a *Primo libro di Ricercari a quatro voci cantabili, per liuti, cimbali et viole d'arco* (Palermo 1596) and a collection of *Motecta selecta organo accomodata* (Palermo 1600).

While the disciples of the first great local masters, such as the madrigalists Pietro Vinci, Antonio il Verso and Vincenzo Gallo, were making their mark in Sicily, a brilliant Flemish composer, Jean de Macque, arrived in Naples, where he was to open an extraordinary musical period, rapidly rising to the top of the city's musical institutions: initially a private teacher in the home of Carlo Gesualdo's father, and then an influential teacher and organist at the Santa Casa dell'Annunziata, the main sixteenth-century teaching institution, he was later appointed *maestro* of the Viceroy's Royal Chapel and became very close to the milieu of the Filippini Fathers. A few years after de Macque's arrival, Naples became the privileged centre of an exuberant production of music for organ, harpsichord and other instruments, with obvious intentions of experimenting as well as commercially exploiting a genuine fashion. It was above all the composers linked to de Macque, the Santa Casa dell'Annunziata and the Cappella Reale who had keyboard books printed that gained a prominent place in the history of European music, inevitably compared with the contemporary production of the Ferrarese Girolamo Frescobaldi, with whom there were certainly reciprocal influences (Frescobaldi's predecessor as organist at San Pietro, Ercole Pasquini, also from Ferrare, was well known in Naples, and his pieces appear in anthologies by Neapolitan keyboardists). The series of Neapolitan prints began in 1603 with the simultaneous publication of Giovanni Maria Trabaci's first book of *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze e ligature, e un*

madrigale passagiato nel fine and Ascanio Maione's *Primo libro di diversi capricci per sonare*: both organists at the Royal Chapel (the latter also being a harpist, like his son Giulio) each published a second book of *ricercate* and *capricci*, in 1615 and 1609 respectively. All this production was printed in score format, which certainly allowed for greater commercial exploitation (the same music could be played on various polyphonic instruments but also by consort instruments), and reveals the high level of counterpoint and virtuosity achieved by these masters, in particular as a result of the impetus given by Prince Gesualdo. The latter, fascinated by the model of Ferrara-born Luzzasco Luzzaschi, Frescobaldi's teacher and one of the few musicians able to play Vicentino's impervious enharmonic harpsichord, had encouraged his personal harpsichordist, Scipione Stella, to embark on the path of the most daring experimentations, followed among others by the other Neapolitan virtuoso keyboardist, Scipione Dentice. The drawing of a clavichord adorns the frontispiece of the first book of *Musiche di Sigismondo d'India nobile palermitano da cantar solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili*, printed in Milan in 1609 ('Forse avverrà' is the third part of a famous text by Torquato Tasso set to music *sopra il basso dell'aria di Genova*, i.e. an ostinato bass typical of the time). Despite the importance of this composer in the development of Italian monody in the early seventeenth century, nothing is known of his Sicilian period, but he certainly took his first steps in Naples, at the height of the influence exerted by the experiments carried out around Prince Gesualdo.

Despite the economic crisis, the first thirty years of the seventeenth century continued to be an exciting period of experimentation for keyboards and other instruments: Trabaci's and Maione's works include pieces for chromatic harpsichord and harp, while a treatise for a bizarre instrument even more complicated than the enharmonic harpsichord, Fabio Colonna's *La Sambuca Lyncea* (Naples 1618), was denounced by Stella as a plagiarism of his own inventions. In 1641 another volume appeared in Naples, printed in the same style by Giovanni Salvatore: his first book of *Ricercari a 4 voci, canzoni francesi, toccate e versi per rispondere nelle messe con l'organo al choro*. The composer was to become one of the leading teachers among the masters working at the four old Neapolitan conservatorios, but also one of the few southern organists to gain international fame. The heterogeneous contents of his collection reflects the mixture of modern style and archaic counterpoint (*alla romana* in this case) typical of southern musicians, and confirms the existence of a single southern organ repertoire that was common to Naples and Sicily, but wherein the fashions coming from Rome and the rest of Italy were very widespread.

In the seventeenth century, Sicily continued to be a meeting ground for local and 'foreign' musicians, and was increasingly connected with not only Naples but also the island of Malta, where many Sicilian and Neapolitan pieces survive as *unica* in the archives of the Mdina Cathedral. It was mainly musicians of the Franciscan order who arrived in Sicily from northern Italy, renewing the musical environment still linked on the island to the late Renaissance. These included Bartolomeo Montalbano, Bonaventura Rubino and Giovan Battista Fasolo. Montalbano published two important collections in Palermo in 1629: *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi e trombone con alcune a quattro viole con il partimento per l'organo* and *Mottetti ad 1, 2, 3, 4 et 8 voci con il Partimento per l'Organo*. The first comprises thirteen *sinfonie* ('symphonies'), a generic term for baroque sonatas for several instruments that could also be played on the organ; almost all of them are dedicated to personalities of the Franciscan order in Sicily (the second *sinfonia*, for example, is dedicated to Ottaviano Zambiti). This is an important contribution to the violin literature of the first half of the seventeenth century.

Besides Palermo, other Sicilian musical centres came to the fore during the Baroque era. For nearly two centuries, the most important of these had been Messina, partly because of its strategic position for trade in the Mediterranean; but after the failure of its rebellion against Spain from 1674 to 1678 the city entered a decline that was also artistic. Evidence of the vigour of Messina's musical activities prior to the crisis can be found in Bernardo Storace's collection of keyboard pieces published in Venice in 1664 but referring to him (on the title page) as *vicemaestro di cappella dell'Illustrissimo Senato della nobile ed esemplare Città di Messina* ('vice *maestro di cappella* to the Most Illustrious Senate of the noble and exemplary City of Messina'). The work contains toccatas, ricercares and typical dances of the time, including virtuoso variations on ostinato basses.

About twenty years after Storace, this overview of southern Italy's keyboard repertoire is concluded by Don Gregorio Strozzi's opus 4, *Capricci da sonare cembali et organi*, published in his 'decaying age' in 1687, but collecting music composed and prepared for print between 1648 and 1675. Strozzi, born in what is now Basilicata (like Trabaci) around 1615, had become an important figure in the Curia of Naples after his ordainment, not only for his musical works. He was the last of the 'Neapolitans' to use the score format for the keyboard, after more than a century of this local tradition. But his style was linked entirely to a past that no longer existed. In 1683, an epoch-making event transformed the Neapolitan musical scene: the arrival of Alessandro Scarlatti 'il Palermitano' in the retinue of Viceroy Del Carpio. Scarlatti brought with him the new Roman Baroque style, thus internationalizing southern music. But it is telling that in the last years of his life in Naples Scarlatti still devoted himself to writing toccatas and variations on a *basso ostinato* (in particular *La Follia*, as Storace had already done before him), thus perpetuating until 1725 a southern tradition that lasted a century and a half and united the two capitals, Palermo and Naples.

DINKO FABRIS

Translation : Dennis Collins

Splendori della musica per organo dell'Italia meridionale, tra tradizione e innovazione

Vi è un filo rosso che lega i compositori di musica da tasti che furono attivi in vari centri dell'Italia meridionale, tra Napoli e la Sicilia, nel Siglo de Oro del viceregno spagnolo: la volontà di tramandare l'antica e sapiente arte del contrappunto rinascimentale insieme ad uno slancio verso nuove forme espressive libere e sperimentali. Questa doppia anima ha permesso a centri come Napoli, Messina e Palermo di far nascere una letteratura florida e particolarmente influente in Europa tra Cinque e Seicento, ma anche una scuola organaria di livello straordinario, i cui testimoni restaurati e utilizzati in questa registrazione offrono un campionario suggestivo ed eloquente. Per la Sicilia in particolare sopravvive una quantità sorprendente di organi antichi di alta qualità, circa 1000 esemplari, mentre sono molto poche le raccolte di musica esplicitamente dedicate a centri siciliani o composte da autori attivi nell'isola tra i secoli XVI e XVIII. In realtà la vicinanza territoriale e i tanti rapporti politici, commerciali e culturali tra il Regno Napoli e le città siciliane consentono di considerare come repertorio per tastiera normalmente praticato nelle chiese e nei palazzi siciliani lo stesso composto e pubblicato o diffuso a Napoli, vero centro di irradiazione per l'intera area mediterranea di quei secoli. Le vicende politiche accomunarono Napoli e Sicilia per due secoli: il primo viceré spagnolo giunse a Napoli nel 1503 sotto il re Alfonso d'Aragona e l'ultimo terminò il suo governo nel 1707, mentre in Sicilia il viceregno iniziò nel 1516 con l'incoronazione di Carlo V e terminò con la pace di Utrecht nel 1713. Napoli e Palermo ebbero viceré distinti ma che partecipavano ad una comune visione politica dell'egemonia spagnola nel Mediterraneo e in seguito i due stati furono uniti in un unico "Regno delle due Sicilie" sotto i Borboni. Anche in campo musicale Napoli e Palermo dialogavano autonomamente con il governo centrale in Spagna, per esempio per le nomine e i pagamenti delle cappelle reali, e si verificarono frequenti scambi di musicisti con la penisola iberica. Ma altrettanto intenso era l'itinerario che univa via mare Palermo e Messina a Napoli. Per tutto il periodo vicereale, infatti, le due aree condivisero e si scambiarono non soltanto il repertorio tastieristico ma anche la concezione funzionale ed estetica che improntava la costruzione di strumenti che oggi si definiscono genericamente "napoletani". La presenza di numerosi strumenti da tasto negli inventari della nobiltà ispanica e sicula fin dal primo Cinquecento indica la forte diffusione di quel repertorio già in un'epoca precoce: nell'inventario del nobile palermitano Mariano Vernagallo, del 1519, Giovanni Paolo Di Stefano ha rintracciato la prima menzione di "chimbali dui grandi" oltre a "un altro chimbalo rupto", dei quali uno era stato fabbricato nel 1512 dall'organaro palermitano Giovanni Blundo, già rinomato per i suoi strumenti. Nel 1555 era attivo nella bottega dell'altro importante organaro palermitano, Silvestro Corica, Antonio Valle, capostipite a sua volta di una famiglia di organari impegnati ad abbellire con i loro strumenti chiese e cappelle di tutta la Sicilia fino addentro al Seicento, entrando in stretto contatto con i più importanti maestri del tempo. Verso la fine del secolo XVII si mise in luce un grande cembalaro e organaro di Messina, Carlo Grimaldi, il cui inventario redatto dopo la morte nel 1717 riporta numerose informazioni sulla produzione degli organi completi o in costruzione, compresi alcuni organetti che venivano affittati da chiese e confraternite sprovviste di strumenti. La sua arte fu continuata dal figlio Paolo, nel periodo in cui un altro organaro aveva imposto la sua prestigiosa produzione di strumenti in Sicilia: il prete napoletano Donato del Piano, trasferitosi da Napoli a Siracusa nel 1725 insieme al fratello Giuseppe e poi attivo a Malta e soprattutto a Catania, a partire dal 1755. Negli stessi due secoli l'arte organaria a Napoli era stata dominata da famiglie di costruttori di organi ancora oggi diffusi in tutta l'area meridionale d'Italia, a cominciare dai discendenti ed allievi di Giovanni Donadio detto Mormanno (morto nel 1539), come gli organari seicenteschi appartenenti alla famiglia De Palma, i Tondo, i Riccio, e poi dal primo Settecento i Menna, De Martino e soprattutto i Cimmino (capostipite Felice) e i discendenti di Domenico Antonio Rossi. Quasi tutti i più celebri organari, sia a Napoli che a Palermo, erano assunti al servizio dei rispettivi viceré per sovraintedere alla manutenzione degli strumenti delle due Cappelle Reali, compresi i cembali. Gli aspetti costruttivi interni ed esterni, oltre al barocco flamboyant delle decorazioni, e l'estensione della tastiera sono in tutto simili tra gli organi napoletani e quelli siciliani almeno fino agli inizi del Settecento, quando per influsso di Donato Del Piano furono introdotte in Sicilia le ultime novità innestate nella costruzione organara a Napoli: per esempio una maggiore presenza di registri di flauti, e registri nuovi come l'*uccelliera*, la *zampogna* o la *voce humana*. Ma a volte si legge nei documenti che alcuni organi provenienti da varie zone d'Italia erano modificati "all'uso siciliano".

Rispetto alle fonti musicali, per tutta la prima metà del Cinquecento non resta alcuna traccia della musica composta ed eseguita sugli organi siciliani e neppure per quelli dell'area di Napoli. La tradizione della musica da tasto italiana sembra cominciare più tardi e con meno abbondanza rispetto alle musiche supertisti per il liuto, il più diffuso strumento del secolo nelle diverse classi sociali. È probabile che fosse continuata a lungo la prassi tardomedievale che richiedeva agli organisti di improvvisare, su canti gregoriani o su brani polifonici, le loro esecuzioni in chiesa sia per dare l'intonazione ai cantanti che come introduzione ai riti. Dopo la prima edizione a stampa assoluta, le *Frottole intabulate da sonare organi* pubblicata a Roma da Andrea Antico nel 1517, la produzione a stampa per tastiera è limitata in Italia alla raccolta di Marco Antonio Cavazzoni, *Recerchari Motetti Canzoni... Libro Primo* (1523) e ai due libri di *Intabulatura d'organo* (1543-1549) del figlio di lui Girolamo Cavazzoni, oltre a un piccolo manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e ad alcuni libri manoscritti di Castell'Arquato. Le prime fonti tastieristiche dell'Italia meridionale compaiono nell'ultimo quarto del secolo XVI, a partire dal *Libro di ricercate a quattro voci* (Napoli 1575) di Rocco Rodio da Bari, divenuto poi uno dei maestri più influenti del Regno al tempo del principe Gesualdo da Venosa, seguito dalla *Intavolatura di cimbalo Libro primo* (Napoli 1576) di Antonio Valente, organista cieco della chiesa di Sant'Angelo a Nilo a Napoli, composta in un'originale notazione chiamata "intavolatura napoletana" che offriva una sorta di riduzione dell'intavolatura numerica spagnola e che rimase un unico: nella successiva raccolta di *Versi spirituali sopra tutti le note, con diversi canoni spartiti per sonar ne gli organi* (Napoli 1580) lo stesso Valente utilizzerà la partitura, come già aveva fatto per primo Rodio e poi sceglieranno quasi tutti i napoletani per oltre un secolo. In queste primissime edizioni a stampa meridionali, oltre alle caratteristiche delle notazioni, compaiono per la prima volta forme come la Fantasia, i Versi o Versetti organistici e perfino forme embrionali di Toccate. Nel frattempo si era intensificato lo scambio musicale con la Spagna, da cui provenivano non solo i viceré di Napoli e Sicilia ma anche i primi maestri delle rispettive cappelle ed alcuni dei musicisti che le componevano: con Diego Ortiz, eletto primo maestro della rinnovata Cappella Reale di Napoli dal 1553, giunse in quella corte l'organista e teorico cieco Francisco Salinas e fu probabilmente assai influente il volume delle *Obras* dell'altro grande organista cieco Antonio de Cabezón, pubblicato postumo dal figlio Hernando, di cui un raro esemplare si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli. In Sicilia giunse invece al seguito del viceré Bernardino de Cardenas il compositore e avventuriero spagnolo Sebastián Raval, che acquistò ampia celebrità non tanto per le sue opere quanto per le sfide musicali con alcuni dei più importanti contrappuntisti italiani del suo tempo, tutte da lui perse. Riuscì comunque a pubblicare numerose opere, tra cui un *Primo libro di Ricercari a quatro voci cantabili, per liuti, cimbali et viole d'arco* (Palermo 1596) e *Motecta selecta organo accomodata* (Palermo 1600).

Mentre in Sicilia si affermavano i discepoli dei primi grandi maestri locali, come i madrigalisti Pietro Vinci, Antonio il Verso o Vincenzo Gallo, a Napoli giungeva un geniale compositore fiammingo, Jean de Macque, destinato a dar vita ad una straordinaria stagione musicale, anche per la sua rapida carriera ai vertici delle istituzioni musicali cittadine: inizialmente maestro privato in casa del padre di Carlo Gesualdo, influente maestro e organista della Santa Casa dell'Annunziata, la principale istituzione didattica del Cinquecento, poi maestro della Real Cappella del viceré e molto vicino all'ambiente dei Padri Filippini. Dopo pochi anni dall'arrivo di Macque, Napoli divenne centro privilegiato di una esuberante produzione di musica per organo, cembalo e altri strumenti con evidenti intenti di sperimentazione, oltre che di sfruttamento commerciale di una vera e propria moda. Furono soprattutto i maestri legati a Macque, all'Annunziata e alla Cappella Reale, a stampare libri per tastiera che hanno guadagnato un posto di rilievo nella storia della musica europea anche per il loro confronto inevitabile con la contemporanea produzione di Girolamo Frescobaldi, col quale si ebbero sicuramente influenze reciproche (il predecessore di quest'ultimo come organista di San Pietro, l'altro ferrarese Ercole Pasquini, era molto conosciuto a Napoli e suoi brani si trovano in antologie di tastieristi napoletani). La serie dei libri napoletani a stampa inizia nel 1603 con l'edizione contemporanea del primo libro di *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze e ligature, e un madrigale passagiato nel fine* di Giovanni Maria Trabaci e del *Primo libro di diversi capricci per sonare* di Ascanio Maione: entrambi organisti della Cappella Reale, pubblicano ciascuno un secondo libro di *Ricercate* e di *Capricci*, rispettivamente nel 1615 e nel 1609. Tutta questa produzione è stampata nel formato della partitura, che consente certamente un maggiore sfruttamento commerciale (la stessa musica poteva essere suonata su strumenti polifonici diversi ma anche con consort di strumenti), ma al tempo stesso manifesta l'alto livello contrappuntistico e virtuosistico raggiunto da questi maestri, anche per effetto dell'impulso dato dal principe Gesualdo. Quest'ultimo, affascinato dal modello del ferrarese Luzzasco Luzzaschi, maestro di Frescobaldi e tra i pochi in grado di suonare l'impervio cembalo enarmonico di Vicentino, aveva spinto il suo clavicembalista personale, Scipione Stella, ad addentrarsi sulla via dello sperimentalismo più ardito, seguito anche dall'altro tastierista virtuoso napoletano Scipione Dentice. Il disegno di un clavicordo campeggia al centro del frontespizio del primo libro delle *Musiche di Sigismondo d'India nobile palermitano da cantar solo nel clavicordo, chitarrone, arpa doppia et altri istromenti simili*, stampato a Milano nel 1609 (il brano "Forse avverrà" è la terza parte di un celebre testo di Torquato Tasso musicato "sopra il basso dell'aria di Genova", ossia un basso ostinato tipico del tempo). Nonostante l'importanza di questo compositore nello sviluppo della monodia italiana del primo Seicento, non si sa nulla del suo periodo siciliano ma certamente mosse i suoi primi passi a Napoli, nel pieno dell'influenza delle sperimentazioni intorno al principe Gesualdo.

I primi trent'anni del Seicento, nonostante la crisi economica, continuarono infatti a costituire un'entusiasmante stagione di sperimentazioni per tastiera e altri strumenti: le opere di Trabaci e Maione comprendono brani per il cembalo cromatico e per arpa, mentre un trattato per uno strumento bizzarro ancora più complicato del cembalo enarmonico, la *Sambuca Lyncea* di Fabio Colonna (Napoli 1618) fu denunciato come un plagio di sue invenzioni proprio da Stella. Nel 1641 apparve a Napoli ancora un volume stampato nello stesso stile da Giovanni Salvatore, il primo libro di *Ricercari a 4 voci, canzoni francesi, toccate e versi per rispondere nelle messe con l'organo al choro*. L'autore sarebbe divenuto uno dei maggiori didatti nella catena di maestri dei quattro antichi conservatori napoletani, ma anche uno dei pochi organisti meridionali ad avere una fama internazionale. Il contenuto eterogeneo della raccolta rispecchia quella commistione di modernità e di stile contrappuntistico arcaico ("alla romana" in questo caso) che era tipico dei musicisti di area meridionale e conferma dunque l'esistenza di un unico repertorio organistico meridionale che accomunava Napoli alla Sicilia ma con ampia circolazione anche delle mode che giungevano da Roma e dal resto d'Italia.

Nel Seicento la Sicilia continuò ad essere un territorio d'incontro tra musicisti locali e "forestieri", collegandosi sempre più strettamente oltre che con Napoli anche con l'isola di Malta, dove sopravvivono nell'archivio della cattedrale di Mdina molte musiche siciliane e napoletane in *unicum*. Furono soprattutto musicisti dell'ordine francescano ad arrivare in Sicilia dal Nord dell'Italia, rinnovando l'ambiente musicale ancora legato nell'isola al tardo Rinascimento. Tra questi si ricordano Bartolomeo Montalbano, Bonaventura Rubino e Giovan Battista Fasolo. Il primo pubblicò nel 1629 due opere importanti a Palermo, *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi e trombone con alcune a quattro viole con il partimento per l'organo e Mottetti ad 1, 2, 3, 4 et 8 voci con il Partimento per l'Organo*. Nella prima opera si trovano 13 "sinfonie", termine generico per indicare sonate barocche per più strumenti che potevano però anche essere eseguite all'organo: quasi tutte sono dedicate a nomi di personalità dell'ordine francescano in Sicilia (la Sinfonia seconda, per esempio, è dedicata ad Ottaviano Zambiti). Si tratta di un contributo importante alla letteratura per violino della prima metà del Seicento.

Accanto a Palermo altri centri musicali siciliani si misero in luce durante l'epoca barocca. La più importante era stata per quasi due secoli Messina, anche per la sua posizione strategica per i commerci nel Mediterraneo, ma dopo la sconfitta della sua ribellione contro la Spagna dal 1674 al 1678 la città entrò in una decadenza anche artistica. Una prova del fervore delle attività musicali di Messina precedenti alla crisi è nell'opera per tastiera di Bernardo Storace, pubblicata a Venezia nel 1664 ma riferita alle attività del suo autore come "vicemaestro di cappella dell'Illustrissimo Senato della nobile ed esemplare Città di Messina" (come scrive sul frontespizio). L'opera contiene toccate, ricercari e danze tipiche del tempo, comprese variazioni virtuosistiche su bassi ostinati.

Circa vent'anni dopo Storace, la panoramica del repertorio per tastiere dell'Italia meridionale è chiusa dall'opera IV di Don Gregorio Strozzi, *Capricci da sonare cembali et organi*. Pubblicata nel 1687, essa raccoglieva musiche già composte e preparate per la stampa tra il 1648 e il 1675. Strozzi era nato nell'odierna Basilicata (come Trabaci) intorno al 1615 e dopo la nomina a sacerdote era diventato un personaggio importante della Curia di Napoli non soltanto per le sue opere musicali. Fu l'ultimo dei "napoletani" ad usare il formato della partitura per tastiera, dopo più di un secolo di questa tradizione locale. Ma il suo stile era legato interamente ad un passato che non esisteva più. Nel 1683 un avvenimento epocale aveva trasformato l'ambiente musicale napoletano: l'arrivo di Alessandro Scarlatti "il Palermitano", al seguito del viceré Del Carpio. Il siciliano portò infatti il nuovo stile barocco romano, internazionalizzando la musica meridionale. Ma è suggestivo pensare che negli ultimi anni della sua vita a Napoli, Scarlatti si dedicò ancora a scrivere toccate e variazioni su basso ostinato (in particolare *La Follia*, come aveva già fatto prima di lui Storace), continuando così fino al 1725 una tradizione meridionale lunga un secolo e mezzo, che univa le due capitali, Palermo e Napoli.

DINKO FABRIS

14 | **O gioia de' mortali,**
Amor, che al cielo imperi,
E con gli aurati strali,
Per gli aerei sentieri
Dolcemente saetti
I semplici augelletti;
Amor, che nelle selve
E ne l'acque fugaci
Sai dardeggiar le belve
E accender le tue faci,
Fa' pur de i cor rapina,
Dove t'invita Alcina.

21 | **Basti fin qui le pen'e i duri affanni**
In tante carte e le mie gravi some
Haver mostrato, e come
Amor i suoi seguaci al fin governa.
Hor mi vorrei levar con altri vanni,
Per potermi di lauro ornar le chiome
E con più saldo nome
Lasciar di noi qua giù memoria eterna.

26 | **Frose avverrà se 'l ciel benigno ascolta**
Affetuos'alcun prego mortale,
Che venga in queste selve anco tal volta
Quegli à cui di me fors'hor nulla cale.
E rivolgendo gl'occhi ove sepolta
Giacerà questa spoglia inferm'e frale
Tardo premio conced'à miei martiri
Di poche lagrimett'e di sospiri.

Ô joie des mortels
Amour, qui règnes au ciel
Et avec des flèches dorées
Par les voies des airs
Tires doucement
Les simples oiseaux.
Amour, qui dans les bois
Et les eaux fugitives
Sais darder les bêtes
Et allumer tes feux,
Dérobe les cœurs,
Là où Alcina t'invite.

Qu'il suffise pour l'heure
D'avoir montré dans tant d'écrits
Les peines et les durs tourments et les lourds fardeaux,
Et comment l'Amour conduit ses suiveurs jusqu'au bout.
Je voudrais maintenant m'envoler sur d'autres ailes,
Pour pouvoir orner ma chevelure de laurier
Et, avec une renommée plus sûre,
Laisser de nous ici-bas le souvenir éternel.

Peut-être arrivera-t-il si le ciel bienveillant écoute
Avec affection quelque prière mortelle,
Qu'il revienne dans ces bois une fois encore
Celui pour qui peut-être plus rien de moi ne compte maintenant.
Et, tournant le regard là où, sous terre,
Gît cette dépouille infirme et frêle,
Accorde à mes tourments la récompense tardive
De quelques larmes et soupirs.

Traduction : Dennis Collins

O joy of mortals
Love, who reign in heaven,
And with golden arrows
Through the airy paths
Sweetly shoot
The simple birds.
Love, who in the woods
And in the fleeting waters,
Know how to dart the beasts
And kindle your flames,
Ravish the hearts
Where Alcina invites you.

May it suffice for now
To have shown in so many writings
The pains and harsh troubles and heavy burdens, and how
Love leads his followers to the end.
Now I would like to rise on other wings
So that I may adorn my hair with laurel
And, with a sounder reputation,
Leave here below some eternal memory of us.

It may happen, perhaps if kind heaven hears
Affectionately some mortal prayer,
That he will come once again into these woods,
He for whom perhaps now nothing of me counts.
And turning his eyes to the place where shall
Lie buried this feeble and frail body
Grant a late reward to my torments
With a few tears and sighs.

Translation: Dennis Collins

Arnaud De Pasquale grandit dans un milieu musical baroque et commence l'apprentissage du clavecin dès l'âge de cinq ans avec Dominique Ferran au Conservatoire de Poitiers. Il entre ensuite au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Olivier Baumont et de Blandine Rannou. Il complète sa formation grâce aux conseils de Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart et Huguette Grémy-Chauliac. Sa carrière lancée, il joue au sein de plusieurs ensembles tels que Pygmalion, dirigé par Raphaël Pichon, l'Ensemble Correspondances, dirigé par Sébastien Daucé et le Collegium Vocale, dirigé par Philippe Herreweghe. En tant que soliste au clavecin aussi bien qu'à l'orgue, au pianoforte ou au clavicorde, il est régulièrement invité à donner des récitals en France, en Europe ou au Mexique (Château d'Assas, théâtre de Caen, Festival de Radio France à Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc).

Outre son activité discographique avec les ensembles, il a enregistré plusieurs albums pour Alpha, dont deux avec la violiste Lucile Boulanger, tous salués par la critique – Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, ffff de *Télérama*. Il a également reçu un Diapason Découverte en 2013 pour le premier album de La Sainte Folie Fantastique (*My Precious Manuscript*), un ensemble dont il est membre fondateur. Il a récemment enregistré la musique de clavecin au temps de Louis XIII pour le label Château de Versailles Spectacles.

Sa curiosité pour la diversité des orgues historiques l'a amené à entreprendre un tour du monde des orgues : une aventure au long cours produite en partenariat avec les Éditions des Abbesses pour le label harmonia mundi et dont le premier album consacré à la Sicile inaugure les premières pages d'un carnet de voyages riche de promesses.

Arnaud De Pasquale grew up in a Baroque musical environment and began studying the harpsichord at the age of five with Dominique Ferran at the Poitiers Conservatoire. He then entered the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in the classes of Olivier Baumont and Blandine Rannou. He completed his training under the guidance of Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart and Huguette Grémy-Chauliac. After the launching of his career, he played in several ensembles such as Pygmalion, conducted by Raphaël Pichon, the Ensemble Correspondances, under Sébastien Daucé, and Philippe Herreweghe's Collegium Vocale. As a soloist on the harpsichord as well as the organ, fortepiano and clavichord, he is regularly invited to give recitals in France, Europe and Mexico (Château d'Assas, Théâtre de Caen, Festival de Radio France in Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc.). In addition to his recording activity with ensembles, he has recorded several albums for Alpha, including two with the violist Lucile Boulanger, all of which have received critical acclaim – Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, *ffff* by *Télérama*. He also received a Diapason Découverte in 2013 for the first album recorded by La Sainte Folie Fantastique (*My Precious Manuscript*), an ensemble of which he is a founding member. He has recently recorded harpsichord music from the time of Louis XIII for the label Château de Versailles Spectacles.

His keen interest in the diversity of historical organs has led him to undertake a world tour of organs: a long-term venture in partnership with the Éditions des Abbesses for the label harmonia mundi, and whose first album, devoted to Sicily, opens the first pages of a travel notebook full of promise.

Anonymous organ, 1547 (rest. 2007), Castelbuono, Chiesa S. Francesco d'Assisi

The chapel of St Anthony, or mausoleum of the Ventimiglia family, is inside the single-nave church.
Case: free-standing, polychrome and finely decorated, the case stands on a wooden platform raised above the floor level of the loft. It is closed in front by Venetian painted wooden doors, dated 1500. On the outside of the doors are depicted the Nativity on the left, and the Adoration of the Magi on the right. Inside on the left, the Circumcision of Jesus, and on the right the Presentation of Jesus at the temple. Inside the latter one can read the date MCCCCC, which however seems to have been abruptly truncated.
Facade pipes: total number: 41. Tallest pipe: Principale I; F1.
Manual: window console. C-c3. 45 notes. Short octave in the bass. Natural keyplates: boxwood. Sharps: ebonized walnut. Keyfronts: straight. Frame: fir (or spruce). Key levers: beech.
Stop controls: iron stop levers pivoted at 3/4 of the wind-chest, to the right of the keyboard. Activation: translation to the right.
Bellows: wedge bellows with whole hides, oiled vegetable-tanned leather. Number of folds: 5. Wind supply: manual and electric blower. Air pressure: 42 mm H_2O.
Action: suspended, with rollerboard facing inwards.
Main wind-chest: walnut. Type: slider.
Stops:

Principale I	C-c3; C, D, E in wood on extension of main wind-chest; F-b2 in façade; c3 inside;
Ottava	C-c3;
Decimaquinta	C-c3; double from F1 to c3;
Decimanona	C-c3; double from c1 to c3;
Vigesimaseconda	C-c3;
Vigesimasesta	C-c3;
Principale II	d-c3.

Number of pipes: 338.
Tuning: temperament: Salinas I. Theorized by Francisco Salinas, derived from regular third-comma meantone temperament. Pitch: a1 = 417 Hz.
Restoration: 2007, Francesco Oliveri & C., Artigiana Organi s.n.c., Aci Sant'Antonio (CT).

Organ by Giuseppe Speradeo, 1666 (rest. 2000), Alcara Li Fusi, Chiesa S. Pantaleone

Wooden case and façade: Renaissance-style case painted in polychrome tempera with cornices and friezes decorated with gold leaf.
Façade pipes: 33 pipes. The tallest pipe corresponds to the F of the Principale I and is located in the centre of the first cusp on the left.
Manual: window console, compass C-c3 with short octave in the bass.
Pedalboard: Sicilian style, C-B; pull-down only on the first octave of the keyboard.
Bellows: 3 wedge bellows with whole hides, vegetable-tanned leather.
Wind supply: Wooden levers; electric blower. Wind pressure (at wind-chest): 41.5 mm H_2O.
Transmission: suspended action, rollerboard with wooden rollers facing inwards.
Main wind-chest: slider type with 9 sliders. Pallets hinged on the long side rather than at the end as usual.
Stops: 9 stop levers pivoted at 3/4 of the wind-chest, to the right. They are reached through a square hole to the right of the keyboard, activated by pulling from left to right.
Compass of stops:

Principale I	C-D-E, wood, inside; F-f2, tin, façade; f#-c3, alloy, inside;
Principale II	F2-c3, alloy;
XV	C-c3, alloy;
XIX	C-c3, alloy;
XXII	C-c3, alloy;
XXVI	C-c3, alloy;
XXIX	C-c3, alloy;
Flauto in VIII	B-c3, alloy.

Number of pipes: 340.
Tuning: a1 = 415 Hz. Temperament: the temperament deduced from the study of the pipes, largely in their original condition of voicing and tuning, is regular quarter-comma meantone.
Restoration: 2000, Francesco Oliveri & C., Artigiana Organi s.n.c., Aci Sant'Antonio (CT).

Organ by Paolo Grimaldi, 1726 (rest. 2002), Noto, Chiesa Spirito Santo

Wooden case and façade: free-standing, painted in light blue and white tempera.
Façade pipes: 22 pipes. The tallest pipe, in the right-hand cusp, belongs to the Principale and corresponds to c1.
Manual: window console, C-c3, 45 keys, natural keyplates in pearwood, sharps in ebonized hardwood covered with ebony slips. Short octave in the bass.
Pedalboard: Sicilian style. 8 pedals protruding from the case, always coupled to the keyboard. C-B.
Bellows: 2 wedge bellows with 6 folds, placed in the base. Hand-operated by means of levers placed on top.
Wind supply: manual and electric blower installed at the time of the restoration. Wind pressure (at the wind-chest): 43 mm H_2O.
Transmission: suspended action with main rollerboard turned outwards, iron rollers mounted on a fir (or spruce) board with brass pivots. Progressive numbering by compartment.
Main wind-chest: slider type, walnut, with covers closed by nails.
Stops: location and shape: the stop controls are to the right of the keyboard, 3+1 bronze knobs with iron rods, placed in a vertical row. Activation: by pushing. Names of stops: Principale sempre suonante, Ottava, XV, XIX, Ripieno.
Number of pipes: 180.
Accessories: direct coupling of manual and pedalboard. The knob in the bass activates VIII, XV, XIX via a horizontal wooden rod.
Tuning: a1 = 415 Hz. Temperament: quarter-comma meantone.
Restoration: 2002, Francesco Oliveri & C., Artigiana Organi s.n.c., Aci Sant'Antonio (CT).

Organ by Annibale Lo Bianco, 1714 (rest. 2009), Ficarra, Parrocchia Maria SS. Assunta

Wooden case and façade: the case is painted in polychrome tempera, its mouldings and other sculpted ornaments decorated with *argento meccato*. The façade has a straight profile, its fields embellished with fine carvings of floral volutes punctuated by pilasters with Corinthian capitals and angel faces. The central bay, with a barrel vault decorated with rosettes, is surmounted by a temple with two mute organs whose bays are bordered by fluted columns with Corinthian capitals and angel faces, and surmounted by a tympanum.
Façade pipes: 33 pipes; the tallest pipe corresponds to the D of the Principale I.
Manual: window console, compass C-c3 with short octave in the bass.
Pedalboard: Sicilian type, with double escapement levers, compass C-B.
Registers: 9 registers. Wooden knobs in a vertical row to the right of the keyboard, activated by pushing: Principale I, Principale II, Ottava, XV, XIX, XXII, XXVI, XXIX, Flauto, real 16' Contrabasso on the pedal.
Total number of pipes: 385.
Accessories: the square knob of the *tiraripieno* activates from Ottava to XXIX.
Bellows: 2 wedge bellows.
Wind supply: lever, electric blower. Wind pressure (at the wind-chest): 44 mm H_2O.
Transmission: suspended action with wooden rollers turned inwards.
Main chest: slider wind-chest with 9 slides.
Pedal chest: mechanical, contains 8 real 16' Contrabasso pipes.
Tuning: a1 = 415 Hz. Temperament: quarter-comma meantone.
Restoration: 2009, Francesco Oliveri & C., Artigiana Organi s.n.c., Aci Sant'Antonio (CT).

Organ by Donato Del Piano, 1775-82 (rest. 2010), Regalbuto, Chiesa Madre, Parrocchia S. Basilio

Builder: Donato Del Piano 1775-82; revisions Mariano Cinquemani 1787, Francesco Andronico 1802, Fortunato Gentile 1835, Giovanni Platania Gioffrè 1860, Giuseppe and Francesco La Grassa 1880.
Façade pipes: 37 pipes, 8 dummies and 29 sounding, from B of the 16' Principale; state of conservation: in general fairly good. The major damages are due to a corrosion phenomenon know as "tin pest", related to the allotropy of tin.
Manual: window console, CC-f3, 66 keys, chromatic bass octave with contraoctave. Natural keyplates: ebony. Sharps: solid ebonized walnut with ebony slips and triangular bone inserts. Keyfronts: straight. Frame and keylevers: fir (or spruce). Making of the keyboard: 1802 (?).
Pedalboard: Sicilian style, with levers protruding from the case and double escapement action. Compass: C-B1. First octave chromatic.
Stop controls: vertical row of metal draw-knobs and rods to the left of the keyboard; vertical row of wooden draw-knobs and rods to the right of the keyboard; two wooden pedals to the right of the pedalboard.

Principale 16'	Decimaquinta
Principale I 8'	Vigesimaseconda
Principale II 8'	Vigesimasesta
Voce Umana	Vigesimanona
Principale III 8'	Repliche in VIII (2 ranks)
Flauto in Ottava	
Ottava I	
Ottava II a fuso	
Flauto in ottava a fuso	
Ottavino	Pedali Ripieno: Repliche in V (2 ranks); Repliche in VIII (2 ranks)

Bellows: lantern bellow with two folds, pumps operated by a lever and an electric blower.
Transmission: suspended action and main rollerboard with metal rollers linked with brass wire to a fir (or spruce) board and brass trackers. Coupling of manual and pedal by means of a rollerboard with wooden rollers on a fir (or spruce) board and brass trackers.
Transmission pedal chest: double escapement return mechanism, wooden levers and rollerboard with metal rollers on a fir (or spruce) board and brass trackers.
Main chest: walnut and fir (or spruce), slider-chest with 17 sliders.
Pedal chest: mechanical type, walnut and fir (or spruce), placed behind the main chest; houses the pipes of the 16' Contrabasso and the 8' Basso.
Number of pipes: the instrument has a total of 1,202 pipes, 41 of which were missing and rebuilt (12 in wood and 29 in metal).
Tuning: a1 = 415 Hz; temperament: quarter-comma meantone.
Restoration: 2010, Francesco Oliveri & C., Artigiana Organi s.n.c., Aci Sant'Antonio (CT).

Anonymous organ, eighteenth century (rest. 2015), Regalbuto, Chiesa Madre, Parrocchia S. Basilio

Builder: attributed to Donato Del Piano, the builder of the large organ in the same church.
Case: the instrument is entirely placed inside its wooden case closed by doors. The case, without any decoration, is of stained fir (or spruce).
Location of organ: on a loft to the right of the high altar.
Façade pipes: the instrument has no façade pipes, sounding or dummy; the registers are placed from the highest to the lowest, with the tallest pipe to the right of the keyboard.
Manual: window console. C-f3. 54 keys. Chromatic octave in the bass. The keyboard is similar to that of the large organ in the same church.
Pedalboard: Sicilian style, with levers protruding from the case. The 12 pedals, of chestnut, are linked only to the pedal chest via the first octave of the manual. C-B.
Stop controls: placed in a vertical row to the right of the keyboard, 5 turned bronze draw-knobs mounted on iron rods. The stops are activated by pushing.
Bellow: lantern bellow positioned behind the case. Electric blower with curtain valve; hand-operated with levers on the top. Wind pressure: 46 mm H_2O.
Transmission main wind-chest: suspended action. Main rollerboard facing outwards, wooden rollers mounted on a fir (or spruce) board with wooden bushings on top. Manual-pedal coupling: with wooden rollerboard and rollers.
Main wind-chest: walnut and fir (or spruce), slider type with 11 slides.
Pedal chest: mechanical action. Fir (or spruce). Position: in the back behind the case. Registers: contains 12 8' (closed 4') pipes and 12 open 4' pipes.
Stops: position of the registers, from façade to back: XXII, XIX, XV, Ottava, Flauto boschereccio, Voce umana, Principale.
Tuning: a1 = 415 Hz. Temperament: quarter-comma meantone.
Restoration: 2015, Francesco Oliveri & C., Artigiana Organi s.n.c., Aci Sant'Antonio (CT).

Translation: Dennis Collins

Engagées dans la valorisation de la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles depuis 1991, les Éditions des Abbesses publient des éditions critiques en associant étroitement les musiciens et les ensembles professionnels pour définir ensemble des principes d'édition adaptés à l'interprétation historiquement informée. Elles développent parallèlement des activités de recherche, de conseil musical et éditorial, de transcription, de concert et de production discographique.
Les Éditions des Abbesses comptent parmi leurs collaborateurs des ensembles, des chefs d'orchestre ou des institutions spécialisées comme Les Arts Florissants, Le Concert Spirituel, l'Ensemble Correspondances, Les Cris de Paris, Pygmalion, l'Ensemble Marguerite Louise, la Fondation Royaumont, le Centre de musique baroque de Versailles, le label harmonia mundi, etc. Grâce à la diversité de leurs missions, elles ont pu obtenir de précieux soutiens comme ceux du Ministère de la Culture et de la Communication, de la Fondation Louis D. de l'Institut de France, de Musica Gallica et des "Amis des Éditions des Abbesses".

ÉDITIONS DES ABBESSES

Arnaud De Pasquale remercie Francesco Oliveri et sa famille,
Sebastiano Calì, Mara Di Raimondo, Don Alessandro Magno, Don Basilio Scalisi,
Don Guido Passalacqua, Don Giuseppe Cavallaro, Don Francesco Casamento,
Dott. Salvatore Maiore, Francesco Maiore, Don Antonio Maria Forgione, Don Marco Serra,
les diocèses de Cefalù, Patti, Noto, Nicosia et le Conseil diocésain des Biens culturels,
Sébastien Daucé, Dominique Ferran, Dario lo Cicero, la famille Giuntalia,
Vincenzo De Luca, Alexander Pio Collica, Émile Jobin, Diego Cannizzaro,
Adrien Coppens et les *Galline Felici*, Fannie Vernaz et Christian Girardin,
Perrine Devillers, François Guerrier, Sarah Dubus, Jérôme van Waerbeke
et Camille Frachet pour son extrême patience et son éternel enthousiasme.

harmonia mundi musique s.a.s.
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles Ⓟ 2021
Enregistrements Sicile (Italie) : oct.-nov. 2020, Chiesa di S. Francesco, Castelbuono ;
sept. 2020, Chiesa di S. Pantaleone, Alcara Li Fusi ; jan. 2020, Chiesa Maria SS. Assunta - Santuario dell'Annunziata,
Ficarra et Chiesa dello Spirito Santo, Noto ;
déc. 2019-janv. 2020, Chiesa Madre S. Basilio, Regalbuto
Direction artistique et prise de son : Camille Frachet
Postproduction : Camille Frachet et Arnaud De Pasquale
Production exécutive : Éditions des Abbesses - Fannie Vernaz
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Illustrations : Balcon de palais baroque à Noto, Sicile, Italie (détail), Bridgeman Images
Joan Blaeu, *Carte de Sicile*, Italie, XVII^e^ siècle, akg-image / © Science Source/Science Source (p. 11)
Photos des orgues : page 14 : Alexander Pio Collica, Francesco Oliveri), "Per concessione della Presidenza della Consulta diocesana per i Beni culturali", page 15 : Francesco Maiore, Vito D'Agostino, Niloofar Asghary
Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
editionsdesabbesses.com

HMM 905331